



HAL
open science

Émotion dans la fiction

Alexandre Gefen

► **To cite this version:**

Alexandre Gefen. Émotion dans la fiction. Lavocat, Françoise and Courtet, Catherine and Besson, Mireille and Viala, Alain. Corps en scène, CNRS éditions, 2015. <hal-01624109>

HAL Id: hal-01624109

<https://hal.science/hal-01624109v1>

Submitted on 26 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

L'émotion dans la fiction

Dans son récent discours de réception pour le Prix Nobel de littérature, Patrick Modiano rappelait à quel point les êtres de fiction contribuaient pleinement à notre vie émotive : « Tolstoï s'est identifié tout de suite à celle qu'il avait vue se jeter sous un train une nuit, dans une gare de Russie. Et ce don d'identification allait si loin que Tolstoï se confondait avec le ciel et le paysage qu'il décrivait et qu'il absorbait tout, jusqu'au plus léger battement de cil d'Anna Karénine. Cet état second est le contraire du narcissisme, car il suppose à la fois un oubli de soi-même et une très forte concentration, afin d'être réceptif au moindre détail ». En quelques lignes, l'auteur de *La Place de l'Étoile* propose une puissante défense de la littérature en tant que capacité participative nous permettant de sortir de nous-mêmes grâce à l'émotion et d'aller chercher dans un personnage de fiction des espaces mentaux singuliers. Loin de relever de ce qu'on a pu appeler le « bovarysme » d'après Jules de Gauthier, c'est-à-dire une identification pathologique à un être de papier, la projection de Tolstoï dans un personnage strictement imaginaire relèverait de la mise en partage d'une expérience possible, capable d'enrichir notre conscience du monde en l'ouvrant par l'empathie à des situations tragiques et à nous conduire par projection à des formes d'attention au monde originales, mais essentielles. Mais ce faisant, l'écrivain français rouvre de lancinantes questions, qui hantent toutes nos réflexions occidentales sur le théâtre et la littérature depuis le célèbre débat mené par Aristote et Platon sur les dangers possibles de la fiction : celle de la nature des processus émotionnels en œuvre dans le contexte d'une fiction, narrative ou dramatique, et celle de la valeur, c'est-à-dire des bénéfices et des dangers, des tels partages affectifs. Ce sont ces problèmes que je voudrais rapidement parcourir.

Comment peut-on être ému par Anna Karénine ? le paradoxe de la fiction

On se souvient du mot célèbre d'Oscar Wilde : « La mort de Lucien Rubempré est le plus grand drame de ma vie » : s'il se rattache à une posture accordant à la fiction une place existentielle aussi importante que celle des événements du monde réel, l'attention de Modiano au destin tragique d'Anna Karénine renvoie directement à une question posée par un article de Colin Radford et Michael Weston resté célèbre dans l'histoire de la philosophie esthétique. Ceux-ci se sont en effet demandé en effet « comment pouvons-nous être émus par le destin Anna Karenine ? »¹. Exposant ce qu'on a pu appeler « le paradoxe de la fiction »², Radford et Weston soulignent en quoi ce que l'on a pu appeler

¹ Colin Radford et Michael Weston, « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? », *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volumes Vol. 49, 1975, p. 67-93. Traduction française : « Le destin d'Anna Karénine » in J-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet (dir.) *Esthétique contemporaine*, Paris, Vrin, 2005.

² Sur ces questions, voir notamment la synthèse de Steven Schneider, « The Paradox of fiction », *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/fict-par/> et celle de J. Levinson, « Emotion in Response to Art », in *Contemplating Art*, Oxford, Oxford UP, 2006.

d'après la célèbre formule de Coleridge, la « suspension d'incrédulité » propre à l'entrée dans un univers affectif de fiction s'accompagne de processus émotionnels contre-intuitifs et possiblement « irrationnels, incohérents et inconséquents »³ dont il s'agit de rendre compte, puisque qu'ils s'exercent sur un objet dont nous savons parfaitement qu'il n'existe pas. Peu satisfait par la réponse donnée par l'article ayant ouvert le débat et consistant à renvoyer l'irrationalité de notre adhésion à la fiction au cas général des émotions irrationnelles que nous ressentons communément et naturellement, comme la peur de la mort, la philosophie esthétique a cherché à justifier en raison nos réactions d'empathie sans en faire un cas d'espèce de notre incohérence comportementale.

En terme psychologique, un premier questionnement a été de savoir si c'était le destin d'Anna Karénine ou Anna Karénine elle-même qui était vecteur d'émotion et l'on a suggéré de considérer que nous ne sommes pas émus par les personnages eux-mêmes, mais par leur histoire en ce qu'elle nous renvoie à nos propres souvenirs. Ce ne serait pas une figure féminine qui nous émouvrait, mais une projection de notre possible et les échos de nos propres souffrances - hypothèse d'analyse à laquelle il est possible de répondre que bien souvent des événements fictionnels nous émeuvent aussi parce qu'ils nous renvoient à des réalités générales, problèmes philosophiques, moraux ou sociaux par exemple, autant qu'à notre mémoire⁴.

D'obédience analytique, la philosophie anglo-saxonne de l'art s'est également interrogée sur la terminologie même dans lequel s'énonce paradoxe des émotions de la fiction : on a pu ainsi proposer de contester l'idée même que les émotions esthétiques soient bien des émotions au sens plein et non de simples états d'âme ou encore des émotions feintes et propres à l'ordre esthétique. Ce courant a été en particulier incarné par Kendall Walton⁵ pour qui nous sommes touchés non par des émotions au sens ordinaire, mais par des « pseudo-émotions » : nous faisons en quelque sorte semblant d'être émus, ce dont on doit pouvoir tenir pour preuve le fait que notre émotion n'a pas d'incidence sur notre vie et ne s'articule pas à des réactions. Le cas célèbre, relaté par Stendhal dans *Racine et Shakespeare*, de ce soldat en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, qui tira un coup de fusil sur Othello au cinquième acte de la tragédie en s'écriant « Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche » relève d'une forme pathologique qui ne saurait faire oublier que nous restons sans réponse face aux spectacles des émotions les plus extrêmes, que nous considérons comme des représentations. Un tel constat nous amène au passage à relativiser l'idée que nous suspendons complètement et réellement notre incrédulité devant une œuvre : comme le suggère Jean-Marie Schaeffer⁶, une part notre esprit est immergée dans la fiction, qui fonctionne ici comme leurre, quoique nous ne perdions pas conscience de participer à un jeu cognitif, comme nous le rappelle largement notre corps. La vérité se situe donc sans doute entre ces deux extrêmes consistant à nier la distance minimale que nous possédons à l'égard d'une fiction comme celle intellectualisant les émotions au point de n'en faire que des formes de savoir abstraites et conceptuelles.

³ Colin Radford et Michael Weston, « How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina? », *op. cit.*, p. 75.

⁴ Voir J. Levinson « The Place of Real Emotion in Response to Fictions », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 48, no. 1, hiver 1990, p. 79-80.

⁵ Voir notamment Kendall Walton, « How remote are fictional worlds from the real world », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n°37, 1978, p. 11-23.

⁶ Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2000.

Pourquoi faut-il aller au théâtre ? Le paradoxe de la tragédie

Le cas du suicide d'Anna Karénine est d'autant plus troublant que notre bonheur de lecture est associé à des émotions négatives : le paradoxe ontologique s'est enrichi d'un autre questionnement d'ordre philosophique : en quoi pouvons-nous trouver plaisir à ressentir de la peur, du désespoir, etc. face à un récit de fiction ? Ce nouveau problème, nommé également « paradoxe de la tragédie » ou « paradoxe de l'horreur »⁷ a reçu de nombreuses réponses, tant du côté de la philosophie de l'art que celle des sciences cognitives. Pour emprunter son classement au philosophe américain Jerrold Levinson⁸, les réponses philosophiques possibles sont de plusieurs ordres. La première hypothèse est celle de la « compensation » : les plaisirs dépassent les peines et les font oublier ; c'est cette idée qui est au cœur de la théorie artistotélicienne de la catharsis dans son interprétation esthétique, comme purification du réel qui permet d'éprouver un plaisir esthétique devant un objet laid ou repoussant, en épurant et transformant la terreur du spectateur. En l'occurrence, notre effroi à la lecture du destin d'Anna Karenine nous débarrasserait en quelque sorte de nos fantasmes de leur charge érotique et mortifère.

La seconde hypothèse d'explication relèverait d'un phénomène de « conversion » : selon Hume, lors d'un spectacle ou d'une lecture, les qualités esthétiques de l'œuvre, rhétoriques ou poétiques, nous conduisent à transformer mentalement les souffrances en un plaisir global. Ici, dans les derniers moments d'Anna (« Et la lumière, qui pour l'infortunée avait éclairé le livre de la vie, avec ses tourments, ses trahisons et ses douleurs, déchirant les ténèbres, brilla d'un éclat plus vif, vacilla et s'éteignit pour toujours »⁹), c'est la puissance poétique de Tolstoï qui transcenderait l'horreur.

Une autre hypothèse est « organiciste » et affirme que l'art nous impose d'accepter des émotions contradictoires et complémentaires, à la fois positives et négatives, et que la pertinence des émotions négatives dans l'ensemble serait même un critère déterminant d'évaluation globale de l'œuvre : du suicide d'Anna, nous serions sensibles à la parfaite nécessité dramatique qui rendraient légitimes et pertinents les affects négatifs qui l'accompagne. Autre thèse encore : dans l'explication « révisionniste », on défendra l'argument que seul le sujet détermine la « valence » positive et négative des émotions : à lui de savoir si le destin d'Anna est une histoire réellement émouvante, si elle suscite sa pitié, ou, pourquoi pas au contraire son amusement et son ironie. Enfin, selon l'hypothèse « déflationniste », incarnée notamment par Kendall Walton¹⁰ que j'ai déjà évoqué, les émotions que nous éprouvons ne se portent pas véritablement sur Anna Karénine et ne sont pas similaires aux émotions ordinaires, elles ne sont que des

⁷ Voir N. Carroll, *The Philosophy of Horror*, New York, Routledge, 1990. On pourra consulter également l'article de Peter Lamarque, « How Can We Pity and Fear Fictions? », *British Journal of Aesthetics*, 21, 198, p. 291-304.

⁸ Voir J. Levinson, « Emotion in Response to Art », in J. Levinson (dir.), *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 51-54. Voir aussi la synthèse J. Levinson (dir.), *Suffering Art Gladly. The Paradox of Negative Emotion in Art*, Londres, Palgrave Macmillan, 2013.

⁹ Tolstoï, *Anna Karénine*, Hachette, 1896, t. II, chp. 31.

¹⁰ De *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Harvard University Press, 1990 à *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence*. Oxford, Oxford University Press, 2015.

variantes artistiques de notre gamme émotionnelle activées dans un jeu de faire-semblance. Des ouvertures sont encore à attendre des sciences cognitives que ce soit du côté de la psychologie expérimentale ou de l'imagerie des neurosciences pour mieux comprendre les phénomènes psychologiques profonds impliqués dans notre rapport à l'émotion¹¹, les réflexions de Jean-Marie Schaeffer autour de la notion de simulation restant centrées autour de la notion d'immersion et de l'idée de jeu, il n'est guère possible de trancher de manière déterminante entre ces modèles. Reste au demeurant à savoir si ces théories sont véritablement incompatibles et si le rapport affectif que nous fabriquons à la fiction ne dépendrait pas des genres, des tempéraments, des circonstances et des œuvres, en une matrice complexe de programmes culturelles, de dispositifs et de formes psychologiques possibles d'implication.

* * *

Plusieurs champs de débat restent ouverts et en particulier la question de l'identification et de l'empathie du lecteur pour des personnages et l'importance des genres et des formes littéraires comme caractérisant ou caractéristiques de certaines émotions.

On pourrait trouver ainsi un peu vaines ces tentatives d'explications propres à la philosophie esthétique dans leur manière de décrire des processus mentaux à la fois variables et opaques. Elles en sont largement une tentative d'objectivation de débats qui s'étaient précédemment posés en terme de valeur, de sens et d'éthique. Si le paradoxe de la fiction interrogeait notre relation à la vérité, la question des affects engage notre relation aux événements, mais aussi à nous-mêmes : autrement dit la compréhension du rôle des émotions dans la fiction narrative, romanesque ou théâtrale, implique à la fois une évaluation de l'œuvre en terme de valeur littéraire, de valeur sociale et de valeur éthique. Il ne s'agit pas seulement de décrire des expériences de lecture ou d'attitudes de spectateurs en des termes mécaniques, mais de définir les pouvoirs et les limites de la fiction. La preuve en est l'émergence, récente, d'un troisième problème, celui du paradoxe de « la résistance de l'imagination » (*imaginative resistance paradox*¹²), c'est-à-dire le refus de notre imagination à s'engager dans des récits déviants, au point, parfois, de contester l'autorité de l'auteur sur son récit et à refuser d'y répondre comme prescrit par le pacte fictionnel. Ainsi, chaque théorie de l'émotion fictionnelle est une théorie de l'art : favoriser une vision thérapeutique et positive du théâtre c'est en effet par exemple défendre une version forte de la théorie de la compensation ; avoir peur, comme Platon de la fiction et refuser la dimension de jeu pédagogique du théâtre défendue par Aristote, c'est être tenté par une version forte de la théorie de l'immersion ; considérer qu'un roman n'a pas à être jugé en fonction des sentiments d'horreur qu'il peut provoquer et que le lecteur est à même de contrôler ses sentiments,

¹¹ Malgré certains rares travaux : voir par exemple Marie-Noëlle Metz-Lutz, Yannick Bressan, Nathalie Heider, Hélène Otzenberger, 2000, « What physiological changes and cerebral traces tell us about adhesion to fiction during theater-watching ? », *Frontiers in Human Neurosciences*, 4, article 59, p. 1-10. Sur cette question voir F. Lavocat, *Fait et fiction*, à paraître.

¹² Voir en particulier T. S. Gendler, « The Puzzle of Imaginative Resistance » *Journal of Philosophy*, 97(2), 2000, p. 55-81. On trouvera une excellente synthèse de la problématique dans la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/imagination/>.

c'est défendre une autre analyse de la question des transferts affectifs ; refuser qu'une œuvre soit trop froide ou au contraire s'indigner qu'elle soit un « tire-larmes » c'est encore déployer une théorie des rapports entre valeur littéraire et mise en scène de l'émotion, etc. Comment ne pas être d'accord avec Patrick Modiano : se joue dans notre émotion face à la mort d'Anna Karénine bien plus qu'un énigme abstraite, mais, par delà l'apparente frontière entre émotions et quasi-émotions, toute la dynamique et la complexité de notre rapport au monde sensible.

Alexandre GEFEN,
Centre d'Étude de la Langue et de la Littérature Française, UMR 8599,
CNRS-Université Paris Sorbonne
Projet ANR « Les Pouvoirs de l'art. Expérience esthétique, émotions, savoirs »